

ROBERT ALDRICH

Noviembre 7 y 8:

VERACRUZ

Dirección: R.A.; Guión: Robert Kibbee y James R. Webb; Fotografía: Ernest Laszlo (Technicolor y Superscope); Música: Hugo Friedhofer ; Montaje: Alan Crosland Jr.; Intérpretes: Gary Cooper, Burt Lancaster, Deise Darcel, César Romero, Sarita Montiel, Ernest Borgnine; Producción: Harold Hecht y Burt Lancaster; Duración: 92 minutos; 1954.

Noviembre 9, 10 y 11:

APACHE

Dirección: R.A.; Guión: James R. Webb, basado en la novela "Bronco Apache" de Paul I. Wellman; Fotografía;Ernest Laszlo (Technicolor); Edición: Alan Crosland; Intérpretes: Burt Lancaster, Jean Peters, John McIntyre;Producción Hecht-Lancaster; Duración: 87 minutos; 1954.

Noviembre 14, 15 y 16:

QUE PASO CON BABY JANE? (Wahtever happened to Baby Jane?)

Dirección: R.A.; Guión: Lukas Heller, basado en la novela de Henry Farrell; Fotografía: Ernest Haller; Montaje: Michael Luciano; Música Frank DeVol; Intérpretes: Bette Davis, Joan Crawford, Víctor Bueno; Producción: The Associates and Aldrich; 1962.

Noviembre 17 y 18:

CALMATE DULCE CARLOTA (Hush...hush,sweet Charlotte)

Dirección: R.A.; Guión: Henry Farrell y Lukas Heller, basados en un cuento de Farrell; Fotografía: Joseph Biroc; Música: Frank DeVol; Intérpretes: Bette Davis, Olivia de Havilland, Joseph Cotten, Agnes Morehead; Duración: 133 minutos; 1964.

Noviembre 21, 22 y 23:

DOCE DEL PATIBULO (The Dirty Dozen)

Dirección: R.A.; Guión: Nunnally Johnson y Lukas Heller, basados en la novela homónima de E.M. Nathanson; Música: Frank DeVol; Fotografía: Edward Scaite; Montaje: Michael Luciano; Interpretes: Lee Marvin, Ernest Borgnine,-- Intérpretes: Lee Marvin, Ernest Borgnine, Charles Bronson, Jim Brown, John Cassavetes, Richard Jaeckel, George Kennedy, Robert Ryan, Telly Savalas; Producción: Kenneth Hyman para MGM; Duración: 140 minutos; 1967.

Noviembre 24 y 25:

LA LEYENDA DE LYLAH CLARE (The legend of Lyla Clare)

Dirección: R.A.; Guión:Hugo Butler y Jean Rouverve, basados en una obra de Robert Thom y Edward de Blasio; Fotografía: Joseph Biroc; Montaje: Michael Luciano; Música: Frank DeVol Intérpretes: Kim Novak, Peter Finch, Ernest Borgnine, Valentina Cortese; Producción: The Associates and Aldrich; 1969.

Noviembre 28, 29 y 30:

TRIANGULO FEMENINO (The killing of Sister George)

Dirección: R.A.; Fotografía: Joseph Biroc; Montaje: Michael Luciano; Música: Frank DeVol Intérpretes: Susannah York, Beryl Reid, Coral Brown, Ronald Fraser, Patricia Medina; Duración: 138 minutos; 1968.

Diciembre 1 y 2:

CUATRO POR TEXAS (Four for Texas)

Dirección: R.A.; Fotografía: Joseph Biroc; Montaje: Michael Luciano; Música: Frank DeVol Intérpretes: Dean Martin, Charles Bronson y Frank Sinatra: 1963.

entrevista

-Ud.nació el 9 de Agosto de 1918 en Cranston, Rhode Island. Fué a la Universidad de Virginia donde se graduó en...

Fútbol. No, en Economía.

-Su padre fué un banquero, no es cierto?. En ésa época intentaba entrar en la banca?.

No, en Virginia me convertí en la cabeza de lo que llaman la sociedad del baile. Alquilé una cantidad de grandes orquestas -era la época de las grandes orquestas- tenía a los hermanos Dorsey y quedé fascinado con ese negocio de la farándula. Me dije, esto es mucho más divertido que trabajar en un banco o en un periódico. Estaba enloquecido por las películas como todo el mundo en esa época y cuando decidimos meternos en el negocio de la farándula, la parte más atractiva era el de las películas. Ergo, mi decisión de viajar a California en el '41. Había terminado cuatro años de universidad, pero no me gradué porque no era muy brillante! Cuatro años gloriosos... Entré a trabajar para la RKO como dependiente de producción, una posición que ya no existe. Es la forma más baja de vida humana. Uno es una especie de mensajero,trae el café, mantiene las tarjetas de trabajo de los actores y los reportes de producción. Elabora la hoja de empleados y si tienes suerte, puedes llegar a convertirte en tercer asistente. Y así se entra a las líneas de ensamblaje. Cuando se llega a ser un tercero, se puede esperar a ser un segundo y si eventualmente se tiene suerte, se llega al primer puesto y luego llegué a ser segundo y mi primer film como segundo fué con Michele Morgan en su primera película americana, Joan of Paris. Trabajé en casi una docena de películas como segundo. Muchos westerns.

-Ud. trabajó como asistente de Zinnemann y de Dassin.

Si, en ésa época era primero. Ellos hicieron una serie de musicales aquí, con los grandes maestros -Rubinstein, Piatigorsky, Heifetz- y en esa oportunidad fué cuando asistí a Dassin Con Zinnemann, iba a ir a Roma para rodar Teresa (1951). Me preparé y luego tuvo que posponerlo y entonces fuí a trabajar con la Metro, por eso en realidad nunca fuí su asistente. Fuí primero en una serie de cortometrajes de Edgar Kennedy y Leon Errol en la RKO, antes de irme con Renoir en The Southerner (El amor al terruño) en 1944. Desde el 44 hasta el final del '49 -mi último trabajo como asistente fué con Chaplin en Limelight (Candilejas, 1952)- trabajé todo el tiempo para una variedad de directores: Milestone tres o cuatro veces. Losey otro tanto, Rossen, Polonsky, Wellman, Dassin, Reiz, cantidades de directores maravillosos.

-Qué cree Ud. que fué la cosa más importante que aprendió trabajando como asistente de director y de quién lo aprendió?.

Creo que lo que probablemente se aprende es lo que no se debe hacer al igual de lo que sí se debe hacer. También trabajé para una cantidad de directores malísimos a quienes no nombraré. Y yo me decía que nunca cometería los errores que ellos hacían. Es un problema de asimilación y de pensar a cual cerebro se le puede sacar algo para tratar luego de apropiárselo. Por ejemplo, Losey tiene un trato maravilloso con los actores. No creo que ningún otro director haya tenido esa clase de comunicación personal. Pero él tiene otras limitaciones. Milestone es un gran montador. El puede tener en su mente donde va a usar el close-up, la toma a media distancia; en realidad él hace la edición en su mente. Claro que nunca se podrá ser tan bueno como ese tipo en ese campo en particular, pero se trata de hacer de uno mismo un compuesto de lo que le gusta y de lo que no le gusta.

-Ya pensaba entonces en convertirse en Director?.

Claro. El director es la rueda creativa que hace que una película funcione, y si se tiene alguna ambición, y no se quiere ser un productor o un escritor, entonces se quiere ser un director.

-No tuvo Ud. derecho de elección sobre los directores con quien trabajó en ésa época?.

No, uno era asignado. Se salía a buscar un trabajo. Solamente trabajé bajo contrato en Enterprise por unos dos años. Era un pequeño estudio muy cerca de esta oficina.

-Primero fué director de televisión?

Si, la mayoría de la buena televisión que salía de Nueva York era en vivo -era el momento de Playhouse 90 y Philco Playhouse- y no muchos directores de cine iban a Nueva York para filmar para la televisión porque significaba una gran desventaja económica para ellos. Pero a mi me ofrecieron media hora de una serie médica:"The Doctor", para Procter y Gamble, y no dudé en aceptarla. Luego tuve gran éxito con "China Smith" y un éxito razonable con "Four-Star Playhouse". Después de eso me dediqué casi exclusivamente a las Pruebas que a) pagaban mejor y b) requerían un poco más de tiempo y de dedicación y se tenía la oportunidad de demostrar un poco mejor lo que se sabía. Hice pruebas para las series Michener, para "Adventurer in Paradise" y para "The Sundance Kid". Todas las pruebas se vendieron y por lo tanto era una forma interesante de ganarse la vida.

-Cómo se llegó a hacer Big Leaguer (El ídolo de las multitudes, 1953) ?.

La Metro estaba buscando algunos de los llamados jóvenes brillantes para hacer una serie de películas de bajo presupuesto. Alguien había visto mi trabajo y fuí invitado para hacer Big Leaguer,que fué una película sobre el sistema de baseball de los Gigantes de Nueva York. Edward G. Robinson había estado fuera de las películas por casi tres años y pensaron que sería una forma estupenda de volverlo a involucrar.Fuimos a Melbourne, Florida, que hoy en día es Cape Kennedy, y rodamos la película.Creo que nos tomó unos 16 días en total. Era una historia acerca de los Gigantes de Nueva York y la estrenaron en Brooklyn, por lo tanto puede imaginarse que hizo muy poco dinero. No era una mala película, pero en esa época estos films eran botados al mercado. No se esperaba venderlos. World for Ransom (Alerta en Singapur, 1954) fué mucho más divertida y significaba un mayor reto. Era un "China Smith" aumentado que rodamos en 10 días y parecía que se hubiera hecho en 40. Era una película interesante. Pedazos robados de diferentes directores, con una variedad de estilos y técnicas. Era una especie de robo nocturno, pero para haberse hecho en 10 días fué bastante bueno. Creo que toda la película costó $90.000 dólares. La economía era tal que uno tenía que ser extraño, metiendo situaciones casi ultraterrestres para que notaran su película. Por lo tanto se mantenía una inmensa actividad con gran violencia, que hiciera que la película obtuviera algún valor. La vendimos, ganamos un poco de dinero y le fué bastante bien.

-Su montaje se iniciaba con un beso lésbico, fué esto cortado de la película?.

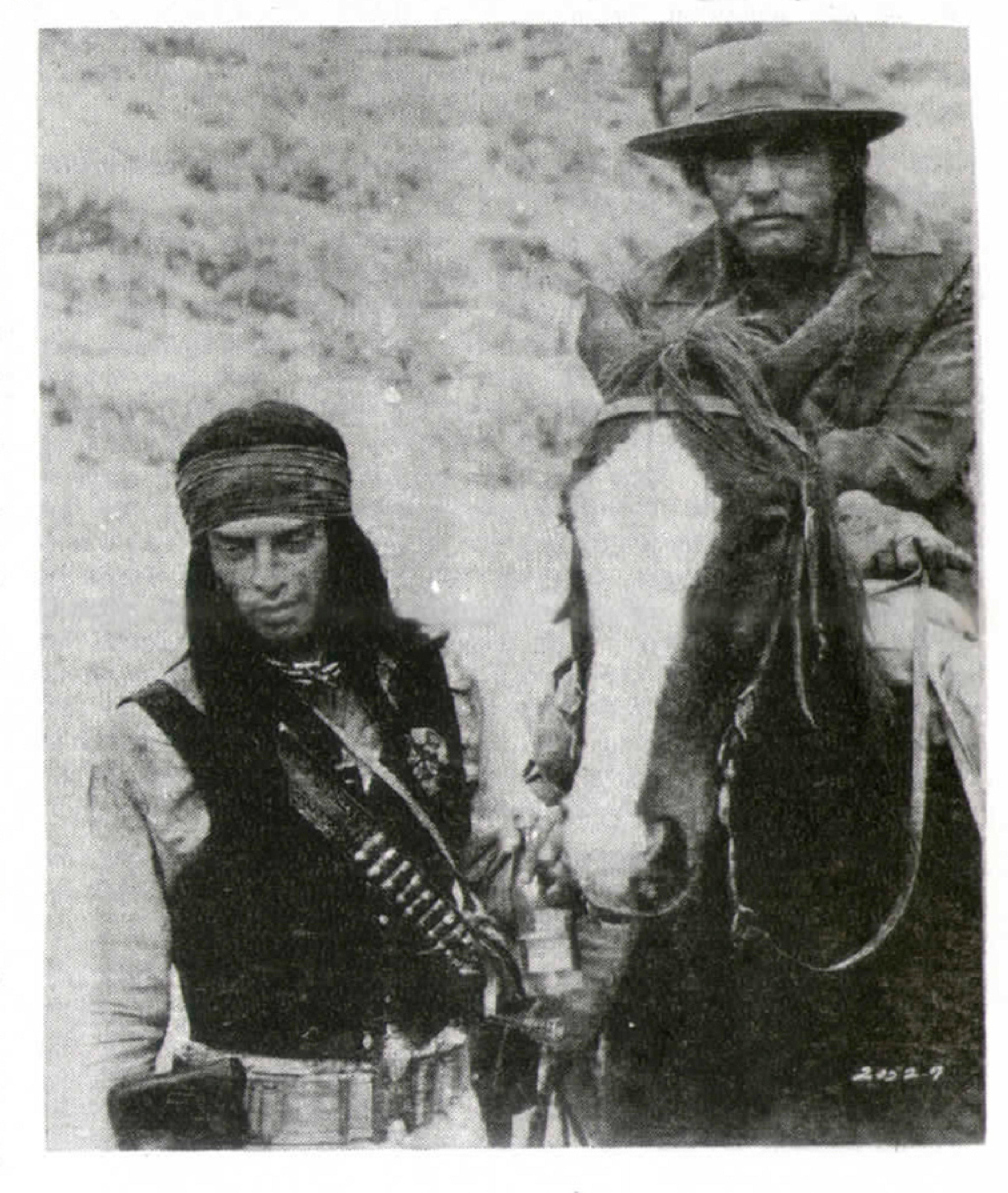
He tomado algo prestado del carácter de Marlene Dietrich en Morroco, y es bastante similar puesto que la inducción y el ímpetu se encuentran en la película, pero el beso mismo creo que se perdió dentro de las reglas de conducta de esa época.

Apache fué recibida moderadamente por la crítica y le fué bastante bien. Todo el mundo tenía esperanzas mayores sobre el film, pero para aquellos días no era una película lo sufi





Burt Lancaster con Jean Peters, Gary Cooper y George Luke en APACHE, VERACRUZ y LA VENGANZA DE ULZANA, respectivamente.



cientemente costosa y Hecht-Lancaster hicieron buen dinero. En la época, esta era una compañía de orientación muy progresista. Hizo una cantidad de cosas maravillosas y de esa asociación salió mi oportunidad de filmar Veracruz, que hizo mucho dinero y nos dió a todos un nuevo empuje en nuestras carreras. Y sabe usted que veinte años después hicimos otra versión de Apache (Ulzana's Raid. La Venganza de Ulzana, 1972) con la excepción de que Burt en esta oportunidad actuó como John McIntire; él actuó como guía y otro hizo el papel de indio. Diferente película pero el mismo tema.

-Sus películas anteriores fueron bastante clásicas en su estructura. Pero desde el principio de Kiss Me Deadly (El beso mortal, 1956) uno se dá cuenta de que el film rompe en una nueva dirección, con ángulos discordantes, luces, los mismos créditos...

Hemos tratado de lograr un impacto de energía obvio y estilizado. Exceptuando tal vez a World of Ranson, estabamos atrapados en una especie de concepto tradicional sobre lo que el material presentaba. Pero en Kiss Me Deadly se tenía la oportunidad de establecer un estilo muy gráfico, duro, de cortes rápidos. Esto no era muy nuevo pero sí lo era para esa clase de película. Yo también ensayo mucho. Generalmente durante dos semanas. Y cuando empieza a ensayarse una película -si esto se hace en una oficina o en un escenario vacío- se empiezan a lograr impresiones visuales de cómo se haría mas efectiva determinada escena. Muchas veces no funciona. Generalmente deben hacerse ajustes y no se puede ser tan rígido como para decir: "así es como voy a hacerlo", porque a veces no se puede. Pero esto me sirvió de mucha ayuda. Sé que otras personas no consideran que los ensayos sirvan para nada, pero para mí significa la diferencia entre lo que dice el guión y lo que dirá la película. Existe un período de transición antes de que congelemos un concepto, cuando todavía tenemos la dimensión para experimentar mentalmente -y no cuesta nada-. Uno está pensando mientras los actores trabajan y creo que esto tiene gran valor. Desde Veracruz, todas las películas tuvieron muchos ensayos.

-Es verdad que Ud.no condiciona sus películas extrictamente al diario de rodaje?.

Si.Milestone si lo hacía. Y con todo respeto, ocasionalmente se veía sin salida porque había hecho lo que estaba planeado para el día y se encontraba encerrado en un concepto. Es muy duro entonces el ser fluído. En las películas de acción, por ejemplo en Longest Yard, (Golpe Bajo, 1974), se debía tener una continuidad en los cortes de acción, por lo tanto nos quedabamos trabajando hasta tarde en la noche o nos levantábamos muy temprano para elaborar inmensas hojas de trabajo que maneja el asistente, para saber en donde nos encontrábamos. Puesto que nadie más sabe donde se está, qué debe ir aquí, por qué se encuentra allá, lo que debe conseguirse, ya que ni siquiera los guiones se han escrito en esa forma. Debido a esto el diario de rodaje sólo contiene la mitad de las cosas.

-Ud. ha gozado de éxito de taquilla y de la crítica. Cuando está trabajando no encuentra algún conflicto entre ambas metas?.

No. Creo que éste es un medio bastante distinto. Admiro mucho a otros directores que esperan cinco, seis, siete y ocho años entre un film y el otro. Pero yo no estoy de acuerdo con esto. Mientras más películas ruede, más se aprende y se mejo-a y creo que sentarse a esperar cinco años a que llegue el guión perfecto o un proyecto que es lo suficientemente importante, es tonto. A menos que se tenga un certificado del Dios personal en que diga que uno va a vivir hasta los 180 años, se pueden perder muchas oportunidades de mejorar en lo que hace. Los escritores mejoran escribiendo, los actores, actuando y los directores, dirigiendo. Ellos no pueden mejorar sentándose en la sala y diciendo: "Ese guión no es lo suficientemente bueno".Ciertamente que es muy descansado hacer una película anual. Se deberían poder hacer tres películas en dos años y hacerlas bien. No solamente es económico sino filosófico. Para que se va a sentar en la casa?. Si no es el mejor guión, se dirige el mejor que se pueda encontrar.

-Ud. ha hecho varias películas con el tema de Hollywood. Su interés en este tema se debe a que trabajó en la industria del film,o a que vió un gran valor simbólico en su uso?.

Creo que ambas cosas son ciertas. No se puede trabajar aquí sin que esto lo fascine, pero también está el proverbio que dice que lo que sucede en California en este año, sucederá en el resto del país durante los próximos diez. Y si esto es cierto, lo que sucede en Hollywood, sucederá en California en los próximos diez años. Lo que se encuentra aquí es sobre-dramático, sobre-teatral, sobre-especializado y ofrece una visión interna dramática y teatral. Se pueden ver problemas sociales y políticos en el calor de Hollywood,que no apar ticos en el calor de Hollywood, que no aparecen aún en el resto del país. En Big Knife cen aún en el resto del país. En Big Knife, (Intimidad de una estrella, 1955) Odets previó todo con anterioridad. La obra teatral ya tenía seis años de haber sido escrita cuando hicimos la película. Las cosas que Odets decía sobre esta comunidad y la forma en que se hacen o no se hacen las películas eran muy importantes y nuevamente tenían que ver con la libertad política. Se hubiera podido rodar el film en la mitad de la administración Nixon y hubiera tenido el mismo valor. Creo que las cosas han cambiado para peor. Todo lo que los regímenes Mayer, Warner y Cohn tenían de malo ha empeorado hoy día sin ninguna de sus ventajas. Las ventajas eran las de poder lograr una decisión. A pesar de su maldad y corrupción que eran rampantes, había un sentido de la necesidad de producir, de continuar con el proceso de hacer películas.Y no tenían miedo. Hoy en día, la gente que maneja el negocio está asustada y la industria es manejada por comités, agentes, o por comités de agentes. Indecisión es el nombre del juego, nó decisión. Por lo tanto creo que se puede hacer un mejor film sobre los males de Hollywood, que no sería tan atractivo porque esta gente no lo es. Es gente estúpida. La otra, esa si era gente exitante, claro que mala y corrupta, pero tomaban decisiones. Hoy en día son banqueros y no productores de cine. En donde está escrito que un agente sabe distinguir entre un guión bueno y uno malo?. Qué le dá derecho para reconocer un buen director de uno malo?El hecho de que es él quien lo vende? Son mercaderes, pero no se encuentran en una empresa mercantil. Ellos forman parte de una empresa de artesanía que no se presta para mercantilizar.

-Attack! (Ataque, 1956) fué el primero de varios films sobre la guerra. Ud. nunca hizo servicio militar?.

No. Trabajé en la unidad cinematográfica de la Fuerza Aérea por tres días.Tenía dos cosas malas: una rodilla dañada por el fútbol y un



Kim Novak contra Peter Finch en LA LEYENDA DE LYLAH CLARE.



Irene Dailey contra Kim Darby en LA PANDILLA GRISSOM.



Susannah York y Beryl Reid en TRIANGULO FEMENINO.

tímpano del oído, perforado. Attack! fué una maravillosa obra de teatro escrita por Norman Brooks -quien no escribió nada más- y que se llamaba "La zorra frágil". Jim Poe hizo el guión que fué muy bueno. Nuevamente anticipandose a la época, en términos de ser anti-guerra y anti-militar. Creo que las tres películas mías que han sufrido más por salir antes de tiempo son: Big Knife, Attack! y Sister George. Si cada una hubiera salido cinco años después, creo que hubieran tenido un gran éxito económico. Pero fueron prematuras en términos de la receptividad del público.

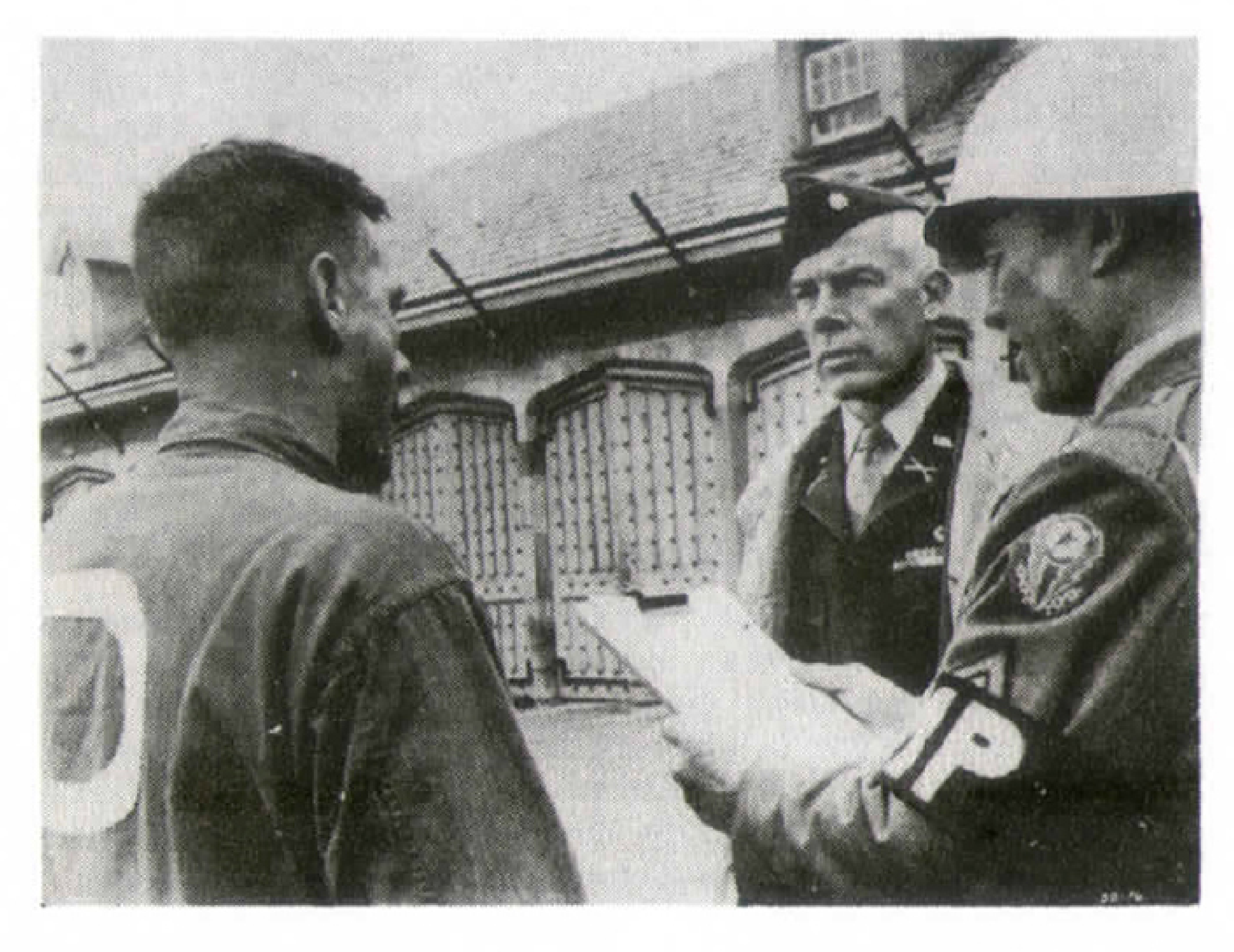
-Siente Ud. que su actitud hacia la guerra nos es presentada como Ud. lo intenta que sea?. Yo supongo que Dirty Dozen (Doce del Patíbulo, 1967), al menos en parte, intentaba sugerir la ambiguedad del heroismo, pero su violencia era tan dramática que probablemente distraía la audiencia de ese punto.

Creo que esta es una crítica justa. Creo que nace de una dicotomía en mi propia opinión. Yo creo que la guerra saca tanto lo bueno como lo malo en los hombres. Pero tomemos la secuencia al final de Dirty Dozen, cuando Jimmy Brown corre por el castillo y tira granadas de mano en los sistemas de ventilación que sabemos que han sido saturados de gasolina. Lo que yo estaba tratando de hacer era de sugerir que no solamente los alemanes hacen cosas horribles en nombre de la guerra, sino que los americanos y todos los demás tambien lo hacen. Toda la naturaleza de la guerra es deshumanizante. No existe algo parecido a una guerra buena. Los críticos norteamericanos perdieron ese punto de vista y atacaron la película por su violencia y por la indulgencia en actos heróicos violentos.

En forma fascinante, los críticos europeos agarraron el paralelo entre quemar la gente viva y el uso del naplam, así les gustara la película o nó. Todos entendieron el significado de lo que decía.Así se aprende a no sobre-reaccionar al criticismo así sea este favorable o desfavorable. Hay algunos directores, algunos muy buenos, que consi-eran un negocio el hacerle la corte a los críticos. Pero si al crítico le gusta su película, entonces nunca se llega a saber si le gusto debido a que lo cortejó. No quiero señalar a Altman, pero que haría él si al New Yorker no le gustaran sus películas? Creo que le daría un ataque al corazón.

-Como caracterízaría su fugaz fase de producción?.

Como un desastre. Me costó cuatro malas películas y la disolución de un matrimonio -no podría ser más desastrosa-. Pero no encontraba trabajo después de que me destituyeron de Columbia cuando ya había filmado dos terceras partes de Garment Jungle (La prenda salvaje, 1956). Me había mostrado un guión, quise hacerlo y lo filmé. Fué una película muy dura y en la mitad,Cohn se asustó de su tenacidad. Se decían algunas cosas muy fuertes sobre los gremios y sobre los motines y quería suavizar el film. Fué ayudado y apoyado por Lee Cobb quien quería ser más heroico y menos duro. Y dije: "Mierda, No voy a cambiarlo". Tuvimos una serie de sesiones y yo no dejaba que la película se suavizara. Un viernes me dió un resfriado y estuve muy enfermo teniendo que tomar un día libre.Pues esa noche me despidieron. Nunca vi la película -y nunca lo haré-. Pero podría haber sido buena. Entonces andaba buscando trabajo y me fuí a Europa donde dirigí Ten Seconds to Hell (Díez segundos al In



Lee Marvin y John Cassavetes en DOCE DEL PATIBULO.

fierno, 1961). Luego dirigí Angry Hills (Furia en las montañas, 1959) y Sodoma y Gomorra (1962). Sergio Leone era director de la segunda unidad en Sodoma y Gomorra y no hacía más que vagabundear, cosa que era terrible. El estaba en Marrakesh y yo me encontraba filmando en el sur y tenía libre el sábado porque trabajabamos solamente con tribus hebreas que no trabajan en ese día. (Los italianos no trabajaban los domingos). Por lo tanto hice el viaje de cuatro horas en carro hasta Marrakesh. Nadie sabía que había llegado. Leone tenía alrededor de cuatro o cinco mil personas trabajando y estaban tomándose un almuerzo a la italiana, de tres horas. Yo estaba al borde de la histeria y esperé alrededor de tres horas mientras nada sucedía y luego cuatro horas y todavía seguían sentados a la mesa. Lo llamé y le dije: "compre su tiquete y regrese a Roma; está liquidado". Regresó a Roma y no tenían director para la primera película de Clint Eastwood y a esto se debe que él sea multimillonario y yo esté en la quiebra.

-Su aventura de dirigir su propio estudio de 1968 a 1973 debe haber tenido un efecto considerable en su situación financiera.

Perdimos mucho dinero. Si hubieramos podido hacer dos películas al año, filmando al menos cuarenta días durante cada una, podría haber funcionado. En otras palabras, necesitábamos ochenta días de producción al año para que el estudio no perdiera dinero. Y esa era la época en que no había hecho ningún film de éxito por algún tiempo y me encontraba en litigio con la ABC. No se puede alquilar un estudio tan bien equipado para hacer otra cosa que no sean grandes producciones, porque los dueños roban tanto que si se alquila para hacer un film que dura veinte días, le cobran a uno más del valor de los veinte días en luces, cámaras y lentes. Por lo tanto esto requería que produjera o dirigiera dos películas anuales y debido al poco éxito de Too Late the Hero (Así nacen los héroes, 1969), Sister George, y Grissom Gang (La Pandilla Grissom, 1971), no estabamos haciendo dos películas anuales. Pero el alquiler continuaba pagándose al igual que los salarios y los impuestos, aunque no se estuviera filmando. Por lo tanto esto fué una falta de cálculo. Aunque era un estudio maravilloso. Hacíamos cosas que salían muy baratas y muy buenas aunque no muy a menudo. Por ejemplo, originalmente ibamos a filmar Too Late the Hero para la Metro y el presupuesto era de 10 millones de dólares. Hicímos la misma película y creo que mejor hecha, con los mismos actores y todo y sólo nos costó seis millones. Podíamos haber continuado haciendo eso, pero para lograrlo hay que tener éxito. Habríamos encontrado utilería y escenografía gastando nuestro propio dinero para conseguirla, habríamos gastado nuestro tiempo para lograr interesar a los actores y luego ir al distribuidor con el guión, los actores, el presupuesto, el programa y le habríamos dicho: "queremos comenzar el miércoles". Esa es la forma más fácil de hacerlo. Pero debido a todo el dinero que perdimos en el estudio, hemos tenido que ir a otros estudios para lograr que nos adjudiquen dineros para pre-producción y así poder comprar y hacer los escenarios y la utilería. Como consecuencia no se consiguen los artículos que realmente se quieren y se gasta una gran cantidad de diner. Apenas estamos saliendo de esto y por lo tanto ya estamos volviendo a financiar nuestras propias pre-producciones. La única salvaguarda que tiene un independiente es el control de los escenarios y de la utilería.

-Ud. tiene derecho a hacer el corte final en sus películas?.

No y jamás lo he pedido. Lo hubiera logrado un par de veces. Tengo derecho a la supervisión ininterrumpida hasta después del segundo pre-estreno al público. Con la teoría de que si después de dos pre-estrenos, no se puede convencer a nadie, esa será la forma en que el público tome el film. Por lo tanto de todas maneras será cortado, a pesar de que se tenga un contrato. Y el trabajo que se debe conocer es el de ser un experto tal como para no suscitar una pelea y lograr que todo el mundo diga: "Si, eso es lo correcto". Con excepción de alrededor de 80 pies en The Longest Yard y debido a problemas de ego -no mi ego sino el de otra persona- y de 15 piés en Baby Jane (Qué pasó con Baby Jane, 1963), para satisfacer al tipo que puso el dinero, nadie jamás ha cambiado una película mía en los últimos quince años. Burt Lancaster cambió la versión extranjera de Ulzana's Raid, no sé por qué razón, pero no lo hizo en la versión norteamericana.

-Obviamente Ud. prefiere trabajar como su propio productor. Cuáles son las ventajas principales?.

Pues que no se tiene a nadie a quien dar explicaciones. Se tiene la independencia total. He tenido algunos productores maravillosos, pero ellos tienen derecho a recibir explicaciones. Si uno es el productor, tiene su propia utilería y tiene derecho a que el encargado le explique qué está haciendo y por qué. Y el tiempo que toma el explicarle a alguien lo que se está haciendo quita mucha energía. Se debería estar usando esa energía en algo distinto y no explicando cosas.

-Ud. también ha desarrollado una familia profesional compuesta de gente como el camarógrafo Joseph Biroc, el editor Michael Luciano y el compositor Frank DeVol...

Pues uno desarrolla una taquigrafía profesional. Dice cinco palabras y ellos saben lo que quiere decir. Cómo es que a uno le gusta trabajar. Ellos confían y se confía en ellos. Y no tienen porque preocuparse de tener cautela cuando uno se encuentra alrededor.

-Trabaja Ud. muy unido a su camarógrafo?.

Los últimos quince años he trabajado con Biroc. Discutimos el efecto gráfico que quiero

lograr en el sentido de luces, cuál sería la profundidad de enfoque, etc. Pero nó donde debería estar colocada la cámara o qué lente debería usar, porque creo que sé donde debe ir la cámara mucho mejor que ellos y esto requiere aceptarse un poco. En los últimos diez años también he usado el sistema de dos cámaras. Encuentro que se pierde un cinco o diez por ciento en la composición correcta, pero se gana un cincuenta por ciento en la fluidez del corte y en la oportunidad de cambiar el ritmo de la película. Por lo tanto uso dos cámaras aún si estoy filmando un inserto sobre la perilla de una puerta.Esto permite que una y otra vez se pueda cambiar el ritmo de una escena en el cuarto de montaje. En vez de hacer un close-up, se logran dos, en vez de una mirada sobre el hombro se tienen dos, en vez de una toma a media distancia se toman dos y así se puede generar una enorme cantidad de energía. Déjeme explicar algo. Bette Davis sabe más sobre la meta técnica del negocio que cualquier otro actor que conozca.En Baby Jane no podía lograr que actuara más despacio para lograr acentuar un punto de vista. Ella alegaba que era una invasión de su capacidad creadora, que ella no podía esperar. Entonces le dije: "tome cualquier secuencia, confíe en mí y hágalo como se lo diga". Lo hizo, editamos la película y funcionó. Por ejemplo, cuando alguien entra y pone el pájaro muerto frente a ella, yo quería que se demorara en reaccionar para que hubiera tiempo de tomar a la Crawford y luego hacer una toma de ella nuevamente, cuando reaccionara. Hacer películas es parar el tiempo. En realidad,ambas reacciones estarían sucediendo al mismo instante. Pero si se hace que sucedan simultáneamente, tal vez no funcionaría, porque se busca que una reacción esté separada de la otra, aunque ambas personas vean el pájaro al mismo tiempo. Creo que el mejor cumplido que he recibido como director fué cuando la Davis me dijo: "sé lo que Ud. quiere decir". Pero Bette es mucho mejor en Hush...Hush (Cálmate dulce Carlota, 1964) que en Baby Jane, aunque solo debido a esa razón; a que todas las reacciones han sido registradas.No se pierden en la transición debido a que uno debe estar filmando a otra persona. Esto es muy difícil de hacer. Pero con dos cámaras se puede lograr sin perderlo. Y no es muy a menudo que se tiene la suerte de trabajar con gente tan inteligente y conocedora como la Davis, por lo tanto desde Baby Jane en adelante me dije: "usaré dos cámaras siempre". Se gasta más dinero en película pero menos en tiempo. Un film que se haría en 55 días, se logra hacer en 35; cuesta un 5% más, pero se han economizado 20 días. Filmamos The Longest Yard en 61 días. El juego nos tomó 36 días. Pero teníamos hasta 6 cámaras -no hay forma de filmar un juego de fútbol con una sola cámara-. Me divertí enormemente. Pero el final, es un robo real de Body and Soul (Carne y Espíritu -Robert Rossen- 1947). Allí el personaje, Garfield, tenía que dejar todo de un lado y redimir su estimación propia antes que todo. Sin este cambio, si el personaje no tuviera que redimir su estimación propia después de haber vendido a todo el mundo, no habría ninguna sacudida final y a nadie le importaría. Por lo tanto tuve que robar de Polonsky(guionista de Body and Soul) y escribí la historia de Jimmy quemándose hasta morir y la parte del funeral. Nada de esto se encontraba en el guión. Y esa especie de película se prestaba mejor para la identificación de la audiencia, que Body and Soul, porque es más larga y complicada y se tiene la oportunidad de conmover al público.



Ernest Borgnine y Lee Marvin en EL EMPERADOR DEL NORTE.

-Parece que existían muchas más implicaciones políticas deliberadas en The Longest Yard,de las que los críticos norteamericanos captaron.

Eddie Albert es Nixon! Cuando le puse esa ropa y metí la bandera y puse la conversación sobre fútbol y a un tipo conectando y desconectando la grabadora -en la filmación todos me dijeron: "No puedes hacer eso Bob; estás llendo muy lejos". Confieso que creí que iba demasiado lejos, pero obviamente no fuí lo suficiente porque nadie, nadie,entendió. Exceptuando a una esposa llamada Pat, todo lo demás lo teníamos en la película. Pero nadie lo agarró.

-En muchas de sus películas el carácter principal está confrontado con un sistema corrupto y corrompedor que finalmente decide enfrentar.

Creo que Ud. tiene una debilidad por una cierta especie de personaje.Es el mismo que continuamente reaparece en ciertas películas.Caracteres que son más fuertes que la vida, que encuentran su propia integridad haciendo lo que hacen, en la forma en que lo hacen, aún si causan su propia muerte. Son más importantes y más sinceros. Considerando cuales son las desigualdades, lo que está implicado, se vuelve muy dispendioso el tener opiniones tan fuertes. Consecuentemente son gentes y caracteres mucho más interesantes. Creo que en todas las películas con las que me identifico en particular, regresando a Attack! y The Big Knife, en cualquiera de esas películas el tipo dice: "carajo, voy a hacerlo a mi manera". Estos tipos pensaban que tenían la oportunidad de ganar fuera o contra el sistema. Y no ganaban. O solo lo lograban temporalmente. Y Polonsky en Force of Evil (1948) y en Body and Soul, dice: "Probablemente perderé, pero si ganar significa aceptar esa clase de sistema, no lo aceptaré. Y creo que tengo una oportunidad de ganar haciéndolo a mi manera". En Body and Soul,en contra de los deseos de Abe, rodamos el final alternativo, donde Garfield deja el anillo, camina por la callejuela y le disparan, como era de esperarse. Y cuando cae de su mano, extrae una hoja de papel donde está escrito:"Charlie Davis-Campeón del Mundo-" Y yo pensaba que ese era el final adecuado para esa película. Abe no estuvo de acuerdo y tampoco Rossen. Yo creo que esa es la clase de personaje que Ud. encontraría admirable.

Una figura heroica que comprende que sus probabilidades serán las de perder.

-Y parece que Ud. admira los personajes que aunque vacilen y duden, consideran que la integridad -esa forma de consistencia interna- es una virtud primaria.

Si, particularmente si se añade que la integridad no vale realmente la pena si no va unida a la estimación de sí mismo.

-El sonido de sus películas es extremadamente detallado y meticuloso. En The Longest Yard sonaba todo lo que sucede en un juego, además de sonidos de crujidos de huesos, en parte como un intento humorístico.

Alguna parte lo es y otra existe para acentuar el realismo. Odio las películas que tienen ese silencio sintético donde se puede oir hablar a todo el mundo. No estoy de acuerdo con el Sr. Altman en lo concerniente a la claridad porque estoy seguro de que en la vida real uno no oye las cosas como si se encontrara en una cabina de aislamiento. Por lo tanto gasto una cantidad de tiempo y de esfuerzo tratando de hacer que el sonido sea real, incluyendo ruidos de la calle o del otro lado de una sala, para que el film tenga alguna credibilidad y realidad. En la mayoría de las películas californianas, cuando dos personas hablan no se oye ninguna otra cosa, no hay nada más registrado en la pista de sonido. Creo que hay momentos en que se debe entender lo que la gente está diciendo, es un requisito para comprender la historia que se desarrolla Por lo tanto sí doy precedencia a las pistas del diálogo en la mayoría de los casos, pero también trato de tener tres o cuatro cosas sonando a la vez. Admito que en McCabe y Mrs. Miller, (Del mismo barro -Robert Altman-1971) no tenía la más mínima idea de lo que estaba sucediendo, durante los tres primeros rollos. Pero esto es mejor que no tener nada en la pista de sonido con excepción de un tipo hablando en la mitad del Centro de Los Angeles sin oir absolutamente nada más. La escena inicial de The Longest Yard, por ejemplo, toma lugar un domingo en la parte alta de Hollywood. Teníamos todos los ruidos funcionando. Estaba cercana a una autopista y se sienten los carros, se oyen los pájaros, el tocadiscos, la radio. Mandé una persona para que un domingo grabara los sonidos del lugar y encontramos campanas de iglesia. Por qué no pensamos en éso?. No es solamente en Roma donde se oyen las campanas de las iglesias. Siempre estamos buscando cosas que debieran estar en escena en un determinado momento del día.

-En muchas de sus películas se encuentra ironía y humor, pero en The Longest Yard existe más que en cualquier otra. Ha pensado alguna vez en dirigir una comedia?.

Me encantaría. Pero el problema con esta ciudad es que te guste o nó, la gente te encasilla en su marco y no en el propio. Por lo tanto si te consideran un director de acción y aventura, te puedes romper la cabeza que no te darán una comedia. Uno dice: "es bastante divertido no es cierto?", y ellos contestan: "Si, pero..." Y ese "Si, pero...", es el que te mata. Compré una obra de teatro que Peter Sellers hizo en Londres hace algunos años, llamada "Brouhaha", me hicieron un maravilloso guión, pero nadie me quiso dejar rodar ese film.

-En los años '40 Ud. trabajo con muchos de los que aparecerían luego en la lista negra, además de haber trabajado por un corto tiempo bajo contrato con Enterprise Studios. Cuál era su actitud política en ese momento?.

Si yo hubiera llegado a California en el '36 y no en el '41 me hubiera unido al partido. Ser un comunista entonces no tenía nada que ver con levantar barricadas. Tenía que ver con una forma de pensar, una actitud sobre la política, sobre el negocio del cine, sobre el gobierno y la administración Roosvelt. Además no era una época insidiosa y de guerra fría. Creo que cualquier persona con un poco de seso, en 1936 y 1940, habría sido un comunista. Eran los más inteligentes, los más rápidos, los mejores. Y trabajar con gente que tenía esa persuación era mucho más estimulante y exitante. Nunca me inscribí en el partido porque nadie me dijo que lo hiciera. Probablemente esa es la razón para que no haya sido un comunista, aunque uno compartía muchas actitudes acerca de la condición política porque si no, no habría trabajado con ellos por tan largo tiempo. La historia ha probado que sus inclinaciones liberales no estaban tratando de corromper el gobierno sino que estaban tratando de mejorar el país. Nadie estaba robando secretos atómicos, sabe usted?. Eso es una tontería.

-Se caracterizaría Ud. como un liberal hoy en día?.

Si. No puedo entender como la gente, gente que realmente trabaja, puede ser republicana, por ejemplo. Me admira. Y no puedo imaginarme que la gente que trabaja para vivir sea demócrata por mucho más tiempo, si algo no sucede pronto. Supongo que mi actitud sería descrita como moderadamente a la izquierda de la posición democrática. No radical, pero ciertamente más extrema de lo que es la plataforma democrática, que no existe.

FILMOGRAFIA

1953- The Big Leaguer (El ídolo de las multitudes); 1954- World for Ransom (Alerta en Singapur); 1954- Apache; 1954- Veracruz; 1955- Kiss me Deadly (El beso mortal); 1955- The Big Knife (Intimidad de una estrella); 1956- Autumn Leaves (Tal como somos); 1956- Attack (Ataque); 1959- Ten Seconds to Hell (Diez segundos al invierno); 1961- The last sunset (El último atardecer); 1962- Sodoma y Gomorra; 1962- Whatever happened to Baby Jane? (Qué pasó con Baby Jane?); 1963- Four for Texas (Cuatro por Texas); 1964- Hush...hush, sweet Charlotte (Cálmate dulce Carlota); 1965- The Flight of the Phoenix (El vuelo del Fénix); 1967- The dirty dozen (Doce del Patíbulo); 1968- The Legend of Lylah Clare (La leyenda de Lylah Clare); 1969- Too Late the Hero (Así nacen los héroes); 1971- The Grissom Gang (La pandilla Grissom); 1972- Ulzana's Raid (La venganza de Ulzana); 1973- Emperor of the North Pole (Emperador del Norte 1974- The longèst Yard (Golpe Bajo); 1975- Hustle (Desquite Fatal); 1976- The Choirboys 1977- Twilight's last Gleaming (Ultimatum Nuclear).

PIERRE SAUVAGE
Movie N° 23
Winter 1976/1977